
De Musica, 2017 – XXI

Vers une “harmonie” informelle

Mario Guido Scappucci

L’opera virtualmente organizzata da cima a fondo, in cui ogni momento sta al servizio del tutto e il tutto si costituisce come quintessenza dei momenti, lascia trasparire come ideale ciò che essa non può essere in quanto opera: una realtà autosufficiente, esistente per sé; diventa sempre più apparenza di ciò che il suo innato carattere di apparenza non le permetterà mai di essere. Quanto più perfettamente è costruita, tanto meno si presenta come costruito.¹

Non ho mai fatto mistero di nutrire seri dubbi circa la pretesa “oggettività” dell’ermeneutica, e di mostrare tutto il mio disappunto nei confronti di chi la pratica senza assumere in se stesso la consapevolezza dei limiti che, anche se applicata con rigore assoluto, essa porta inevitabilmente con sé. Tuttavia devo confessare che, senza mai dimenticarne le controindicazioni, ne ho tratto occasionali benefici nel penetrare meglio alcune idee particolarmente complesse. Certi testi, infatti, sono deliberatamente costruiti per confondere il lettore anziché chiarirgli il proprio reale intendimento, e ciò accade tutte le volte che l’idea o il messaggio viola pericolosamente determinati tabù che il senso comune, l’ideologia dominante, o il potere politico radicano per i motivi più diversi. In questi casi la lettura superficiale, innocua, consente alla struttura profonda di lavorare indisturbata a livello subliminale per radicare nella coscienza dei lettori, senza alcuna resistenza, il proprio messaggio “eversivo”. Succede poi che, magari mezzo secolo più tardi, un ermeneuta, seguendo il

¹ Theodor W. Adorno, *Vers une musique in formelle*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, Torino, Einaudi, 2004, p. 165.



guizzo di una propria intuizione, riesce a portare alla luce, nel momento più opportuno, il messaggio autentico.

È successo assai di recente a *Vers une musique informelle* di Theodor W. Adorno, testo assai noto del '61, che sembrava voler ricucire lo strappo tra il padre della *Filosofia della musica moderna* e le giovani generazioni della seconda avanguardia. La polemica era nata qualche anno prima, allorché l'ideologo più illustre del modernismo musicale non aveva potuto far altro che prendere atto del fallimento dell'ideologia, che egli stesso aveva condiviso e sviluppato, ad opera di un pressapochismo dilettantistico estremamente arrogante di stanza a Darmstadt. Era parso “evidente” a tutti che, pur non ritirando le invettive sui risultati dei nuovi linguaggi, il grande filosofo avesse indossato nuovamente l'abito di mentore dei giovani compositori, per aiutarli ad uscire dallo stato di aporia nel quale si erano cacciati. La soluzione che in superficie vi si ravvisava era quella che effettivamente le generazioni successive di compositori sperimentali avevano poi adottato: e cioè un'avanguardia atonale, mitigata da campi armonici, gesti e figure musicali riconoscibili, sequenze melodiche, curve formali delineate da vettori dinamici, ecc., in sostanza da una serie di caratteristiche paralinguistiche che permettessero un ascolto sufficientemente orientato. Punto di forza dell'equivoco era stato l'utilizzo del termine “musica informale” – in francese in omaggio a Boulez, massimo ideologo dello strutturalismo – che era servito, come un perfetto “cavallo di Troia”, a bypassare, attraverso la lusinga della “terra promessa”, i muri di resistenza di quei giovani rivoluzionari, docilmente piegati ad accogliere le impietose bastonate adorniane, in cambio di quel rapido sguardo sulla propria musica futura.

L'occasione per un completo ribaltamento esegetico di questo testo la dobbiamo a Sara Zurletti e al suo ‘*Vers une musique informelle*’ di Th. W. Adorno: *annuncio di una nuova estetica musicale*.² La studiosa dimostra in maniera secondo me inequivocabile che, dietro le bastonate ai giovani compositori, non c'era affatto una prosecuzione dell'avanguardia, o, per così dire, un aggiustamento del tiro, bensì il suo sistematico smantellamento. Dal rogo il filosofo salvava alcune istanze fondamentali, e ormai irrinunciabili, della

² In Sara Zurletti (a cura di), *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale di oggi*, Il corriere musicale (ebook).

nuova musica, legittimate a trovare senso solo se fecondate dal senso musicale tradizionale e da una nuova lingua derivata dalla loro fusione.

Non è mia intenzione ripercorrere il saggio della Zurletti, al quale rimando chiunque fosse scettico o incuriosito, ma mi permetto soltanto di aggiungervi una sintetica disamina delle caratteristiche della *musique informelle*, dedotte dal saggio del filosofo tedesco e raccolte in quattordici punti. La musica informale secondo Adorno:

- 1) disdegna qualsiasi teoria precostituita, specialmente di natura matematica;
- 2) è libera da qualsiasi imposizione formale e linguistica;
- 3) persegue un senso musicale intuitivo;
- 4) non intende fare *tabula rasa* di concetti quali logica e causalità, che accoglie in una forma trasformata, quasi irreal e sognante;
- 5) qualsiasi necessità estetica deve essere legittimata pragmaticamente nell'opera;
- 6) accoglie la pratica motivico-tematica allo scopo di padroneggiare il rapporto tra forma temporale e contenuto musicale;
- 7) persegue un'universalità che trascende la particolarità del soggetto, la cui tecnica compositiva rappresenta semmai lo strumento per questa universalità;
- 8) sorprende costantemente i calcoli del compositore;
- 9) è l'immaginazione di qualcosa che non è completamente immaginato;
- 10) ricerca la stessa perfetta organicità del linguaggio armonico tradizionale;
- 11) è una musica in cui l'orecchio si pone in ascolto attivo nei confronti del materiale;
- 12) non persegue logiche commerciali;
- 13) obbliga a ritrovare le componenti della musicalità di un tempo – ripulita da ogni convenzione – da utilizzare come agenti di valutazione estetica su ogni singola opera. Estetica applicata e musicalità tradizionale rappresentano dunque i principali strumenti dell'atto compositivo informale;
- 14) restituisce significato alle istanze moderne attraverso un creativo rapporto con il passato.

Il lavoro di sintesi si è rivelato assai più semplice del previsto, dalla scrematura del testo originale quasi tutto si deduce autonomamente. Tutto tranne il punto 10. Dietro questo ci sono almeno tre pagine in cui Adorno nasconde

affannosamente il tabù più grande: recuperare l'armonia tonale. Egli non ha il coraggio di indicarlo in positivo come per il rapporto motivico-tematico, ma in diversi luoghi del saggio semina l'idea che non si sia mai trovato niente all'altezza di sostituirlo. Rimane la domanda lasciata aperta su come recuperare un qualcosa appartenente al passato, restituendogli vitalità, questione che, per ora, preferisco lasciare in sospeso – si vedrà più avanti perché – mentre cercherò di rispondere subito ad un quesito che lo scorrimento dei quattordici punti suggerisce: nel teorizzare la musica informale, Adorno aveva in mente qualche modello?

Propongo un confronto del *Concerto per violino* di Berg con i quattordici punti adorniani. In questo lavoro:

- 1) l'adesione alla dodecafonia è inquadrata in un'ottica molto più ampia e decisamente anti ideologica;
- 2) la forma, nella sua chiarezza più assoluta, scaturisce dallo sviluppo del materiale e non gli è imposta dall'alto; vi si riconoscono una pluralità di linguaggi (dodecafónico, atonale, tonale);
- 3) il significato musicale non è oscuro all'ascolto diretto e, soprattutto, non ha bisogno di alcuna analisi per essere chiarito;
- 4) il tipo di logica del materiale e la causalità degli sviluppi è del tipo indicato da Adorno, il senso di racconto che si percepisce appare evidentemente irreale ed evanescente;
- 5) l'opera risolve in se stessa perfettamente qualsiasi necessità estetica ne sia all'origine;
- 6) la pratica motivico-tematica non è all'origine della forma, ma sembra nascere da un quasi atematismo iniziale per articolarla nel tempo in maniera logica;
- 7) il successo particolare di questa composizione, anche in rapporto alle altre opere dello stesso autore, testimonia un'universalità artistica perfettamente raggiunta;
- 8) (questo punto non può dimostrarsi in maniera diretta, ma indirettamente) si può sostenere che sia un lavoro che sorprende ad ogni ascolto;
- 9) è un'opera dai contorni molto sfumanti;
- 10) il linguaggio tonale vi compare completamente rinnovato e, fondendosi con la serie dodecafónica, è in grado di creare un materiale musicale straordinariamente organico;

- 11) è evidente che qualsiasi scelta compositiva sia passata dal vaglio dell'orecchio del compositore. È una sensazione che si percepisce direttamente all'ascolto, ma è anche dimostrabile analiticamente: in molti punti della composizione – inizio incluso – il reticolo seriale viene modificato senza vere esigenze di ordine strutturale, ma sotto l'influsso armonico-tonale e musicale in senso lato;
- 12) non è una musica per lo stadio di calcio;
- 13) dall'analisi non è possibile dedurre delle regole di composizione che permettano di scrivere altri pezzi del genere in automatico, al contrario l'ascolto testimonia un lavoro di straordinaria capacità, da parte del suo autore, di valutare esteticamente ogni passaggio: ogni linguaggio diverso (dodecafonico, atonale, tonale) viene omogeneizzato in un materiale estremamente integrato grazie a questa capacità;
- 14) prefigura futuri linguaggi in virtù di una straordinaria stratificazione del presente attraverso il passato.

Da questo confronto è ragionevole supporre che Adorno avesse come modello almeno il *Concerto per violino* e *Lulu* di Berg. Tuttavia nessuna musica viene evocata esplicitamente, segno che l'intenzione era di non vincolare questa rivoluzionaria idea a una qualche modalità stilistica circoscritta, o, per così dire, ad un "suono concreto". È assai probabile, invece, che egli desiderasse spingere i compositori ad un atteggiamento compositivo più spontaneo, e, nello stesso tempo, a prendersi la piena responsabilità del proprio operato, evitando di nascondersi dietro procedimenti pseudo rigorosi o pseudo liberi. In sintesi con questo saggio egli invitava le nuove generazioni a porsi in maniera realmente critica e il più possibile impersonale nei confronti dei loro nuovi linguaggi. L'atteggiamento proposto da Adorno è in questo senso autenticamente diverso rispetto ai precedenti.

Il materiale musicale tradizionale lo si era sempre lavorato all'interno di un universo che corrispondeva perfettamente al materiale stesso, eventuali regole e consuetudini non venivano percepite come limiti, perché situate all'interno di questo spazio tanto infinito per i compositori di allora quanto limitato ed inaccettabile per quelli di oggi. Liberarsi di quel linguaggio è stato l'atteggiamento del '900 e la sperimentazione di e su nuovi materiali musicali il *modus operandi* conseguente. Il senso di libertà così ottenuto era sufficiente a sostituire la carenza di articolazione linguistica, e nei casi più problematici

costituiva esso stesso il senso più intimo della musica. Tuttavia, raggiunto il limite, l'azzeramento di senso, i compositori sono stati costretti a porsi di fronte alla scelta di trovarne un surrogato, ovvero mettere in crisi il concetto stesso di musica. Entrambe queste scelte si sono rivelate, nei cinquant'anni successivi, improduttive, e hanno dato vita al loro sclerotizzarsi in un'accademia dell'avanguardia, o nell'opposizione pregiudiziale ad ogni novità - atteggiamento tipico dei neoromantici - o ancora al livellamento indifferente del postmoderno. Il futuro della musica colta è ormai affidato alla capacità – sempre che i compositori siano ancora all'altezza di svilupparla - di sintetizzare tutte le esperienze novecentesche, armonizzandole al senso musicale che ognuno di noi condivide con gli altri e che nonostante tutto non è mutato nella sostanza. Soltanto grazie a questa integrazione il nostro "a priori" musicale riuscirà a trasformarsi realmente e non più, come finora accaduto, in modo velleitario e personalistico.

Alla ricerca dell'armonia informale

Adorno sostiene che il senso si impone al materiale anche "contro la sua volontà" e, aggiungerei, "contro la volontà dell'autore". Troppo spesso ci si interroga sul significato della musica in modi tendenzialmente impropri, ci si sente, ad esempio, obbligati a ricercare "l'intenzione del compositore" interpretando un lavoro e dimenticando che questo restituisce il suo significato attraverso un linguaggio condiviso a cui l'autore per primo ha dovuto assoggettarsi, pena la completa alienazione del proprio operato. Nella musica contemporanea, viceversa, il compositore decide di eludere sistematicamente qualsiasi elemento dotato di senso "universale" per sostituirlo con surrogati di propria invenzione. Se per secoli la scansione fraseologica dei periodi è stata contrassegnata dalle configurazioni cadenzali – modalità certamente artificiale, ma che, nella sua evoluzione storica progressiva, acquista una naturalezza organica – la sostituzione di quelle, e di tutto il resto, con nuovi agenti costruttivi quali il contrasto di volumi, la giustapposizione di pannelli o di qualsiasi altro elemento sia in grado di articolare il materiale nel tempo, darà come risultato la completa sospensione di quella capacità di racconto che la musica ha posseduto a partire dal '600. Solo chi ha saputo valutare con sufficiente intuizione il rapporto del proprio materiale con il senso di sospensione

linguistica ha potuto creare opere efficaci e, talvolta, a loro modo, perfette, aggiungendo così nuovi tasselli al senso musicale condiviso. Ma sono sessant'anni e più che la musica colta si è rinchiusa nella torre d'avorio della sospensione di senso, regalando come una scarpa vecchia il linguaggio armonico tradizionale a quella commerciale, che, banalizzandolo in cliché sempre più vuoti di senso, se ne è servita per scippare il posto che la musica classica ha sempre avuto nella società.

Mi si risponderà che questa situazione è il frutto inevitabile dell'evoluzione musicale, che il '900 ha visto la centralità tonale scomporsi in una miriade di lingue e stili diversi, che la musica contemporanea sembra sospesa nel tempo soltanto a guardarla dal di fuori, laddove, al contrario, prendendo familiarità con essa, ci si accorge che una serie di elementi paralinguistici sono in grado di gestire la forma e di guidare l'ascolto nel tempo, e che in ogni, caso la staticità si configura come una caratteristica più che il limite della musica contemporanea. Ma soprattutto si potrebbe sostenere che ormai, ammesso che si abbia voglia di associare materiale tonale alla scrittura contemporanea, l'operazione risulterebbe artificiosa e forzata, come ampiamente dimostrato dalla gran parte delle composizioni postmoderne.

Verrebbe la tentazione di sostenere che tutte queste osservazioni contengano un po' di vero, se non fosse che partono da premesse completamente errate: per prima cosa la tonalità non è uno stile musicale ma una lingua, anzi l'unica lingua per più di tre secoli, figlia ed erede, non sostituita, della polifonia modale. Non è, dunque, minimamente paragonabile agli stili attuali che nel costituirsi si sono basati su una sua estromissione più o meno diretta o forzata. È un po' come se questi ultimi traessero gran parte del loro senso dalla mancanza dell'unico idioma iscritto nel DNA di ognuno di noi ormai da innumerevoli generazioni. Secondo: l'arte è, in primo luogo, cultura, e cultura significa apertura mentale, scambio di idee, fecondazioni reciproche, universalità intellettuale, non si può pretendere che, per comprendere appieno uno stile, si debba estromettere tutto il resto, sospendendo le connessioni spontanee create dalla conoscenza. Verrebbe quasi da dire che, tanto meno il compositore tiene conto delle connessioni che immancabilmente la propria creazione, come qualsiasi altra di qualunque epoca, tenderà a provocare spontaneamente in rapporto all'intero corpus musicale, tanto più questa sarà prodotta di un'alienazione culturale. Nascondersi dietro uno stile o linguaggio

particolare significa mettersi automaticamente fuori gioco. Terzo: la musica ha nei suoi due elementi primordiali un carattere fisico, il ritmo, e un carattere metafisico, il canto. Tra propulsione dionisiaca e sospensione temporale apollinea da sempre essa declina i suoi significati, senza alcuna possibilità di racconto. L'invenzione della tonalità ha dunque rappresentato una rivoluzione di portata stratosferica, e la sua eliminazione, con conseguente ritorno ad uno stato musicale archetipico, una tragedia di pari portata. Oltretutto, lo *status* superiore della capacità drammaturgica tonale non esclude affatto l'integrazione degli elementi primordiali in se stessa. Come leggere altrimenti il senso ritmico beethoveniano di tanti allegri o scherzi, alternati alle oasi fuori del tempo di certi adagi e segnatamente del II movimento del suo concerto per violino, dove, su un cammino armonico in cui i contrasti tonali sono quasi azzerati, si muove una melodia di purezza metafisica infinita? Infine, se ancora non si è trovata la chiave dell'integrazione della modernità con il linguaggio musicale universale, non significa che non ci si potrà riuscire in futuro.

È, dunque, giunto il momento di interrogarsi su un serio ritorno dell'armonia come parametro centrale del linguaggio musicale, o, se si vuole, sulla nascita di un'armonia Informale.

Tenterò ora di tracciarne l'identikit, seguendo i quattordici punti. Essa:

- 1) (disdegna qualsiasi teoria precostituita, specialmente di natura matematica) non segue alcuna regola;
- 2) (è libera da qualsiasi imposizione formale e linguistica) accoglie idiomi armonici provenienti da stili e periodi storici differenti;
- 3) persegue un senso musicale intuitivo (vedi punto 1);
- 4) (non intende fare *tabula rasa* di concetti quali logica e causalità, che accoglie in una forma trasformata, quasi irreale e sognante) è un'armonia che privilegia l'eccezione, l'elusione, la transizione, la vaghezza, l'allusione, il disatteso, ecc.;
- 5) (qualsiasi necessità estetica deve essere legittimata pragmaticamente nell'opera) trasforma in ogni singola opera le proprie consuetudini comportamentali;

- 6) (accoglie la pratica motivico-tematica allo scopo di padroneggiare il rapporto tra forma temporale e contenuto musicale) questo punto non interessa l'armonia se non in maniera indiretta, ovvero sulle scelte tematiche riflesse armonicamente;
- 7) (persegue un'universalità che trascende la particolarità del soggetto, la cui tecnica compositiva rappresenta semmai lo strumento per questa universalità) presuppone una capacità straordinaria da parte del compositore di riconoscere e sintetizzare significati armonici appartenenti a stili diversi, restituendoli senza distorsioni incomprensibili;
- 8) (sorprende costantemente i calcoli del compositore) non ripropone mai modelli armonici già sperimentati senza almeno un elemento nuovo;
- 9) (è l'immaginazione di qualcosa che non è completamente immaginato) è in costante mutamento;
- 10) ricerca la stessa perfetta organicità del linguaggio armonico tradizionale (non necessita commento);
- 11) (è una musica in cui l'orecchio si pone in ascolto attivo nei confronti del materiale) è un'armonia in cui nessuna teoria né modalità comportamentale può essere data, e ha nella capacità intuitiva dell'orecchio del compositore l'unico punto fermo;
- 12) (non persegue logiche commerciali) non può tollerare armonie pop, rock, minimaliste, new age se non profondamente trasformate;
- 13) (obbliga a ritrovare le componenti della musicalità di un tempo -ripulita da ogni convenzione - da utilizzare come agenti di valutazione estetica su ogni singola opera. Estetica applicata e musicalità tradizionale rappresentano dunque i principali strumenti dell'atto compositivo informale) l'orecchio deve assumersi il carico di una capacità di astrazione estetica mai sopportata finora;
- 14) (restituisce significato alle istanze moderne attraverso un creativo rapporto con il passato) non ha preclusioni contro l'atonalità, politonalità, dodecafonia, spettralismo ecc.

Il confronto con i quattordici punti sembra molto incoraggiante, tuttavia, come già detto, negli ultimi vent'anni e più recuperi armonici consapevoli sono stati tentati da compositori provenienti da diverse aree culturali (avanguardia riformista, post strutturalismo, neoromanticismo, post minimalismo ecc.), senza automaticamente ottenere quello che, immagino, intendesse

Adorno. Il recupero armonico anche nei casi più interessanti e musicali ha continuato a possedere quel carattere disorganico e artificiale tipico della nostra epoca postmoderna. Spero sia sufficientemente chiaro che tale valutazione non vuole assurgere minimamente a giudizio di merito circa la qualità della musica licenziata oggi, anche se talvolta verrebbe la tentazione di farlo, ma è un semplice confronto con le istanze adorniane così come le ho recepite dal mio punto di vista. Alla luce di ciò si pone una questione decisiva: che Adorno non abbia cavalcato altro che un'utopia? O manca forse qualcosa ai quattordici punti di ancor più nascosto e profondo, così pericoloso da non potersi nominare neppure in negativo?

Il tabù più grande: la melodia

La necessità di comprendere ci porta inevitabilmente a creare delle mappe mentali e a utilizzarle senza tenere in alcun conto le fortissime controindicazioni che tali comportamenti, pur indispensabili, comportano. Siamo, infatti, così avvezzi a muoverci nel mondo reale e in quello intellettuale utilizzando le nostre mappe, che ormai non le riconosciamo più come tali e continuiamo a scambiarle per la realtà stessa. Consideriamo per esempio il *Trattato d'armonia* di Rameau. È inutile dire quale importanza questo studio rappresenti per la trattatistica musicale: se non bastasse da sola la capacità di ordinare e chiarire le conoscenze teoriche acquisite fino a quel momento, possiamo aggiungere che praticamente tutti i trattati successivi hanno dovuto fare i conti, perlopiù in positivo, con il testo ramista. Ma per quella chiarezza di esposizione si è dovuto pagare un prezzo non indifferente, un prezzo dilazionato per più di un secolo, la cui cambiale è giunta in protesto nel corso del primo '900. Il trattato di Rameau, e insieme tutti i successivi, hanno fotografato un processo in lenta evoluzione e trasformazione, fermandolo su un'immagine che non ha evidentemente potuto restituire la complessità della nascita dell'armonia, né, a maggior ragione, gli sviluppi successivi. Questa, probabilmente, era la direttiva illuministica. Il risultato successivo a questo “fermo immagine” è consistito nella percezione di una parabola discendente dello sviluppo tonale: tanto meno le scelte compositive ottocentesche si armonizzavano alle “regole” dei trattati, tanto più nella percezione teorica l'armonia tonale si av-

viava sulla via di un inesorabile tramonto. Ancora oggi non riusciamo a svincolarci da quella fotografia, l'armonia tonale è per noi quell'insieme di regole, e, quando ci accorgiamo che molti autori si erano comportati in maniere diverse, riteniamo doveroso intervenire su quelle regole per emendarle e correggerle, piuttosto di ritenere sbagliato inchiodare ad un sistema fisso, non a caso chiamato sistema tonale, un flusso in trasformazione progressiva.

Ma quale chiave di lettura sarebbe, dunque, auspicabile?

Proviamo a ripercorrere per sommi capi l'evoluzione musicale occidentale. In principio era la melodia e questa si organizzava attorno ad un sistema scalare detto "modalità", a torto ritenuto ancora oggi un libero scorrazzare in su e in giù su scale diatoniche, le cui differenze consistevano nella diversa collocazione di toni e semitoni. In realtà i modi consistevano di relazioni reciproche tra suoni principali attorno ai quali gravitavano suoni secondari in modalità non troppo dissimili alle successive consuetudini armoniche, che proprio da quelle derivarono nome e comportamento (es. cadenza plagale, cadenza frigia ecc.). Lo sviluppo di secoli di polifonia radicò la consapevolezza progressiva di un nuovo parametro musicale, la verticalità, che articolava, armonizzandole, diverse melodie indipendenti. La nascita dell'armonia tonale si attuerà mantenendo questo connubio verticale-orizzontale in un rapporto di interdipendenza molto stringente tra le voci. In pieno '700 ancora Rameau non poteva far altro che costruire percorsi di concatenazioni verticali attraverso il cosiddetto "moto delle parti". Queste erano determinate dal basso e non dall'alto come si potrebbe credere: per gran parte del Barocco la melodia era perlopiù una conseguenza dell'armonia piuttosto che il contrario. Le cose continuarono a mutare durante il Classicismo, ma, a quel punto, la teoria era stata bloccata, e, ancora oggi, studiamo le "regole dell'armonia" a partire dal basso. Tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 la melodia torna ad essere il principio organizzativo musicale. L'esempio beethoveniano seguente ne è una dimostrazione esemplare.



Es. 1: Il movimento della sinfonia n. 5 in do minore di Beethoven, incipit.

Come sostenuto da Haydn nel detto: “una buona melodia contiene in se stessa la propria armonia”, tutta l’arcata melodica precedente è in grado di comunicare il proprio senso armonico – la si potrebbe suonare da sola – mentre il basso si limita a confermarlo, non si sente assolutamente la mancanza di parti interne.

Ci sarebbe da aggiungere che talvolta, specialmente in area tedesca, la polifonia sembra offuscare la supremazia melodica, mentre, nella realtà, il contrappunto romantico non è affatto di natura paritaria, come quello antico, ma ruota sempre attorno ad una melodia principale e un eventuale controcanto. Ancora Schönberg indicava le sue partiture atonali con *Hauptstimme* e *Nebenstimme*.

In sostanza l’evoluzione musicale aveva compiuto una rivoluzione completa: partita da una melodia che verrebbe voglia di definire “armonica” (il termine Armonia era tutt’altro che sconosciuto nel medioevo), per sottolineare i rapporti vincolanti tra suoni, a questa era tornata con una serie di acquisizioni incredibili a livello di complessità. Non si era trattato, in ogni caso, di un punto d’arrivo, durante la II metà del XIX secolo la ruota evolutiva, continuando a girare, aveva preso anche la consuetudine di staccare la melodia, ancora padrona incontrastata, da un ambiente armonico che cominciava a rendersi indipendente ed era in grado, talvolta, di contraddirla (vedi es. 2). Purtroppo, però, quel fermo immagine trattatistico impose anche la fine di questo processo di sviluppo così promettente, e fine fu.

The image displays a musical score for J. Brahms' Intermezzo op. 117 n. 3, specifically focusing on the harmonic analysis of the first and third parts. The score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: a treble staff at the top, a middle staff, and a bass staff at the bottom. The analysis includes figured bass notation (numbers 1-7) and functional labels in Italian. Key annotations include: (mis. 1) and (app.) at the top; (tensioni melodiche assenti) in the treble staff; (mis. 6) in the middle staff; Funzioni tonali principali (tensioni melodiche minime) below the middle staff; (mis. 21) in the bass staff; Funzioni principali sospese (tensioni melodiche medio alte) below the bass staff; (mis. 82) in the bass staff; Funzioni principali sostituite (tensioni melodiche fortissime) below the bass staff; (mis. 87) in the bass staff; Funzioni principali sospese (tensioni melodiche molto alte spostate sul tempo debole e sulla suddivisione) below the bass staff; (mis. 41) in the middle staff; Funzioni tonali sospese (tensioni melodiche medie) below the middle staff; (mis. 103) in the bass staff; Tensione armonica molto forte, melodia inserita nella formula di cadenza finale below the bass staff; and Roman numerals II del V, V del V, and II del I at the bottom right.

Es. 2. J. Brahms, Intermezzo op. 117 n. 3.

L'esempio mostra l'incipit melodico, e la sua trasformazione nelle code della I e della III parte, confrontato con le varie armonizzazioni cui viene sottoposto (i numeri più grandi tra quelli indicanti le armonie rappresentano i suoni della melodia). L'analisi conferma la sensazione, che colpisce l'ascoltatore, secondo la quale l'autore attua, nei confronti della propria creazione melodica, un progressivo straniamento, culminante in una vera e propria "violenza", se si considerano le misure 87-88, dove il re diesis (6° col basso) rappresenta un autentico corpo estraneo nell'accordo di 7° di II specie, una sorta di appoggiatura non risolta che urta, al contrario con la propria risoluzione (DO diesis al soprano) prima, e con la 7° nell'accompagnamento della successiva suddivisione (le frecce indicano gli urti melodici e il loro grado di dissonanza: doppia freccia = dissonanza massima); l'intero procedimento aggrava lo straniamento melodico, dandosi sul tempo debole e, in sostanza, indebolendo gli appoggi melodici principali. Ma neppure le altre varianti potrebbero definirsi "armonizzazioni alternative", in quanto, con tensione progressiva, tutte vanno a corrodere le caratteristiche morfologiche della melodia originaria: a batt. 21 il MI in battuta (melodicamente la 3° dell'accordo di tonica) si trova ad essere una dissonanza (7°), situazione che si aggrava a misura 82 dove viene a creare un urto fortissimo con il resto del materiale musicale (9°). Questo dal punto di vista armonico. Attorno a tutto ciò si costituisce un tessuto musicale autonomo, sempre più definito, che finisce

coll'inglobare e mangiarsi la melodia stessa, ancora "parte principale" soltanto grazie alla determinazione esecutiva che è costretta a contrastare la scrittura pianistica brahmsiana.

Lo sviluppo armonico-tonale non può, dunque, essere separato dalla concezione orizzontale melodica - sia pure trattata per contrasto - senza morirne. Aver decentralizzato dall'atto compositivo la melodia è la causa principale per cui i tentativi di restaurazione tonale appaiano oggi impossibili: tutti si muovono su paradigmi errati, tutti svincolano l'armonia tonale dalla presenza melodica e, trattandola in maniera indipendente, la rendono artificiale. Non si possono scegliere accordi "belli" e concatenarli semplicemente. Se l'evoluzione armonica è stata interrotta nel momento in cui si era ritornati a far coincidere il senso musicale con quello melodico, se in quel momento era la melodia a creare il percorso, il significato ed il contesto armonico, allora soltanto da lì è possibile ripartire in modo naturale e sensato.

Ma poteva Adorno aver voluto intendere tutto ciò, mascherandolo dietro concetti come "senso musicale intuitivo" in cui l'orecchio gioca un ruolo decisivo, o discorsi analoghi?

Ho dichiarato in principio di aver in uggia chi vuol leggere nelle parole altrui le proprie intenzioni, e non commetterò questo errore anch'io, dunque, facendo mio il pensiero adorniano, aggiungerò il XV punto, a mio avviso, mancante:

15) Un rinnovato senso melodico si farà carico di condurre il senso di "racconto" di un'opera, emanando da se stesso i significati armonici, articolati in modalità creative sempre nuove in rapporto agli aspetti compositivi tradizionali e a quelli avanguardistici, aspetti entrambi che costituiscono le due anime principali della musica informale.

Arrivato a questo punto, abbandonata definitivamente la mano di Adorno per camminare con le mie semplici forze, mi sembra doveroso procedere con esempi pratici, in fondo uno dei punti chiave della musica informale è quella di non tollerare una teoria fuori dell'opera. Quindi mi accingo a scrivere proprio un'opera. Trattandosi di un esperimento, sceglierei l'archetipo di questa forma: il mito di Orfeo, e dovendo essere un esempio musicologico, mi limiterei ad un'unica scena, quella in cui Orfeo prova a riportare Euridice nel regno dei viventi.

Per ottenere il colore armonico-melodico adeguato, si potrebbe partire da un ricreato diatonismo modale arcaico, capace di restituire una sorta di “profumo di antico” e quel senso di sospensione temporale pre-tonale descrittivo di un’azione in un luogo senza tempo. Un altro aspetto espressivo, che non dovrà mancare dal materiale di partenza, è uno struggimento quasi impalpabile, metafisico, e per questo si cercherà di imprimere a quella, che d’ora in avanti chiamerò Melodia originaria, un lirismo morbido e belcantistico. Proviamo a scrivere una frase.

Es. 3:

The musical score for 'Proposta (I idea)' is written on a single staff in 4/4 time. The melody begins with a half note 'FA' (F4), followed by a quarter note 'MI' (E4), then a half note 'LA' (A4), and a quarter note 'SI' (B4). This is followed by a half note 'DO' (C5), a quarter note 'RE' (D5), a half note 'MI' (E5), and a final half note 'FA' (F5). The melody is characterized by a series of tritones (FA-MI, LA-SI, DO-RE, MI-FA) and a general upward trend. Annotations include: 'Proposta (I idea) ->' at the top left; 'forma melodica ascensionale' with an arrow pointing up; 'eco irregolare' above the second tritone; 'amplificazione ascensionale' above the final tritone; 'Solo' on the left; 'cellula germinale' below the first tritone; and 'Modo frigio (nessun grado armonico)' at the bottom. The staff also includes a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C).

Dopo numerosi tentativi infruttuosi attorno alle diverse modalità, che sembravano orientarsi troppo su gestualità gregoriane difficilmente coniugabili con un soggetto assai più arcaico e insieme senza tempo, è conveniente scegliere due intervalli “moderni”, il semitono e il tritono, nascondendoli sotto un assai improbabile modo frigio. Dietro questa “maschera” le due cellule germinali sembrano imporre alla linea un ineludibile senso ascensionale, imprimendovi un moto ondulatorio prospettico, come se la melodia “scivolasse in *su* per una discesa”. Per mantenere a quest’onda tutta la sua capacità di *trompe d’oeil*, è necessario fermare il lavoro sul materiale ad uno stadio pre-motivico: le due forme ascendenti “A” e “B” articolano il flusso senza ostacolarlo, e non hanno la determinatezza necessaria per mostrarsi alternative l’una rispetto all’altra. Un’altra conseguenza di questo moto astratto è l’indeterminatezza ritmica della melodia: le figure si pongono reciprocamente come velocità differenti di un continuum piuttosto che articolazioni del tempo musicale.

Ma il materiale così configurato e “promettente” si rifiuta di essere lavorato così com’è. Tutti i tentativi di permutazione, inversione, sviluppo si rivelano fallimentari. Il moto modale-ondulatorio, se continuato, si ferma in una staticità minimalista, l’indeterminatezza ritmico-motivica lascia languire

il materiale musicale. Si percepisce la necessità che elementi nuovi entrino nel gioco compositivo per stratificarne la complessità. Proviamo, partendo da “B”.

Es. 4:

Example 4 is a musical score in G major, 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score is annotated with several terms: "Risposta →" at the beginning, "amplificazione" above the first measure, "ridondanza I motivo" above the second measure, and "II motivo" above the third measure. The word "tritone" is written below the notes in measures 1, 2, and 3. The bass line has a "LA m→" annotation at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

L'errore era stato lasciar languire la forza del tritono e la soluzione è: orientarla in senso tonale. Questa risposta si pone in netto contrasto rispetto alla fluente proposta: la tendenza ascensionale si trasforma in salita repentina nell'arco di una misura, la curvatura melodica si fa più tesa (a batt. 6, il DO di “B” e il SOL dell'amplificazione sostituiscono rispettivamente il SI e il FA, rendendo il passaggio ad alta temperatura lirica), ma soprattutto nascono dei motivi contrastanti.

Di nuovo, il tentativo di continuare come sembrerebbe logico, e cioè ripartendo dall'incipit, risulta inefficace: “A” è troppo indeterminato rispetto allo stato in cui il materiale è pervenuto, e anche partire da MI, quando “B” ha allargato lo spazio musicale inferiore con il RE, è scelta debole. Proviamo a trasformare “A” aggiungendo un suono e un motivo.

Es. 5:

Example 5 is a musical score in G major, 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score is annotated with several terms: "Transizione (sintesi proposta-risposta) →" at the beginning, "A'" above the first measure, "II motivo" above the second measure, "B'" above the third measure, "III motivo" above the fourth measure, and "progressione" above the fifth measure. The word "tritone" is written below the notes in measures 1, 2, and 3. The bass line has a "LA m→" annotation at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

A quanto pare, la trasformazione di “A” impone un procedimento analogo in “B”, rendendo evidente la loro complementarità. La sensazione, fortemente determinata dall’armonia implicita, è quella che A’ sintetizzi la proposta e B’ la risposta. Da questa sintesi nasce una micro-forma articolata in tre momenti: A’+B’, la progressione, e infine una nuova sintesi della proposta (forma ascensionale ristretta), molto tesa melodicamente, più la sua eco irregolare. Vale la pena spendere due parole sul concetto di “eco irregolare”, che estende in senso moderno il concetto barocco di “eco”, e cioè di duplicazione di un disegno melodico identico a se stesso. L’articolazione di un moderno melodizzare può trarre enormi benefici dallo sviluppo di questa idea che esaudisce i desiderata adorniani di fusione tra asimmetria moderna e simmetria tradizionale.

Il senso di questa terza frase sembra essere quello di uno sviluppo, il materiale iniziale sembra liquidato e non può più essere ripreso così com’è. Provo a lavorare sull’inversione.

Non funziona: la struttura melodica discensionale non ha la stessa efficacia di quella ascensionale. Provo a lavorare di intuito:

Es. 6:

II idea (discensionale-ascensionale) →

The musical score for Example 6 consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various annotations: "FA MI" above the first two notes, "cellula germinale" with a dashed line above a group of notes, "A(rovesciato) eco irregolare" above a group of notes, "B(rovesciato)" above a group of notes, "amplificazione discendente" above a group of notes, and "3" above a triplet. The bass staff contains a line with various annotations: "FA MI DO SI" above the first four notes, "LA SOL" above the next two notes, "6" above a note, "4" above a note, "3" above a note, "6" above a note, "4" above a note, "7" above a note, and "pedale (cellula germ.)" above a group of notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

La soluzione è, come sempre, fuori dalla logica razionale: un complesso di forze ascendenti e discendenti che allargano, come morbida pasta, il tessuto melodico.

La Melodia originaria è tutt’altro che finita, da qui si intuiscono molti sviluppi del materiale, divenuto ormai piuttosto articolato, ma l’intenzione era di tipo sperimentale, il semplice abbozzo di alcuni momenti sarà prova sufficiente del valore della proposta adorniana. Mi fermo, dunque, qui.

L’ultimo punto, dei quattordici desunti dal saggio di Adorno, sintetizza l’idea, appena delineata, della possibilità di unire in un unico linguaggio le istanze moderne con la tradizione musicale precedente. Potrebbe sembrare

sorprendente che proprio colui che aveva condannato senza possibilità d'appello il neoclassicismo stravinskyano, mai ritrattando, anzi, ancora in questo saggio, stigmatizzando "...l'arbitrio delle note sbagliate... degli organici di fiati neoclassicisti... di trenta o quarant'anni fa...", proprio questo Adorno sembri prefigurare, auspicandolo fortemente, ciò che una trentina d'anni più tardi verrà definito stile Postmoderno. Ecco il passaggio: "...Non si tratta però di revocare gli esperimenti, ma di recuperarli e trasformarli con la viva esperienza musicale, un po' come la pratica contrappuntistica si è appropriata delle regole del contrappunto, modificandole..." Certamente egli non parla di pasticci polistilistici, al contrario chiede di "trasformare" gli esperimenti "con la viva esperienza musicale", desiderando ardentemente un fusione di passato e presente. Ma è possibile tutto ciò?

Il passaggio è quanto mai enigmatico: cosa intende per regole e pratica del contrappunto? Quando mai sono esistite delle regole contrappuntistiche prima di una pratica? In quale secolo sta inquadrando questo recupero? Intende forse per "regole" la pratica contrappuntistica antica rivisitata alla luce delle moderne acquisizioni tonali? Oppure intende liberare la teoria armonico-contrappuntistica dai sistemi di regole trattatistiche, per restituirle la dinamica pragmatica che ha fatto grande la musica del passato? O ancora voleva fondere le due cose insieme?

Di seguito cita l'accusa, in vero assai volgare e inesatta, di Boulez nei confronti dell'atteggiamento ritmico schönberghiano, giudicato indietro rispetto alla pratica dodecafonica. Non mi interessa in questa sede discutere un'idea sciocca e sbagliata, quanto raccogliere i frutti della deduzione adorniana successiva: "...La musica informale potrebbe acquisire una flessibilità di ritmo ancora impensabile oggi. Nel campo del ritmo, come in ogni altra dimensione, sarebbe immagine della libertà..."

Fusione del contrappunto antico con l'armonia tonale, abbandono delle regole trattatistiche che uccidono l'esperienza musicale, recupero degli esperimenti avanguardistici, abbandono dei vincolanti schemi ritmici del passato: non sembra che voglia indicarci che l'esperienza musicale non si possa rinchiudere in steccati stilistici? Non sarà per caso che intende indicarci che ciò che chiamiamo "musica" è un'esperienza unitaria, non suddivisibile in mode e stili, e, al contrario, facente parte integrante dell'omnicomprensivo "materiale musicale" attualmente a nostra disposizione?

Ho già messo in guardia il lettore che l'atteggiamento di questo mio scritto nei confronti del pensiero adorniano è tutt'altro che oggettivo, non sono un musicologo, e, se considero il pensiero di altri è soltanto per argomentare più autorevolmente tesi esclusivamente personali; credo sia bene ribadirlo prima di continuare questo discorso.

Da quasi un ventennio ho intrapreso una strada che, partendo dal postmoderno, mi ha portato verso una concezione integrata delle diverse esperienze musicali novecentesche, o, più precisamente, a ricercare uno stile che le inglobi in una nuova riformulazione del materiale musicale contemporaneo. Ho già presentato in altre sedi una innovativa concezione compositiva chiamata "Gradiente stilistico" e, senza ripetermi, cercherò sinteticamente di delinearne i concetti di base. Ritengo che i vari stili musicali discendano da un ceppo comune e contengano comuni matrici linguistiche, o, se si vuole, dei fili sotterranei che li collegano. Sfruttando queste relazioni nascoste è possibile integrare in uno stile omogeneo caratteristiche musicali anche contrapposte. Ed è proprio ciò che mi accingo a fare nella prosecuzione del nostro esempio di opera lirica.

Da quando esiste il teatro musicale, fin dai primissimi tentativi di melodramma, la musica si è sempre incaricata di delinearne la drammaturgia, definire i suoi tempi e quelli della recitazione, ma, soprattutto, benché non sia un linguaggio semantico, o forse proprio per questo, è stata utilizzata per amplificare il lato espressivo, emozionale, il colore e qualsiasi altro elemento implicito nel testo, traducendolo in ciò che comunemente si intende per teatro. Se quello di parola deve essere ricreato ogni volta dalla messa in scena e dalla recitazione degli attori, in quello musicale è la musica stessa già teatro in sé. Nel delineare ogni situazione musicale il compositore deve valutare attentamente gli aspetti teatrali in gioco, per restituirli attraverso il suo lavoro. La storia della musica ci ha insegnato che l'intero materiale musicale di ogni epoca era impiegato a questo scopo: c'erano armonie, ritmi gesti adatti a situazioni amorose, eroiche, drammatiche, tragiche ecc. e tutto ciò era possibile perché il linguaggio tonale coincideva perfettamente con la musica, era l'universo musicale stesso, niente esisteva al di là. Grazie a questa universalità era in grado di definire tutta la sfera dei sentimenti umani nel suo complesso, non esisteva una sola situazione drammaturgica che non potesse essere definita

tonalmente, così come non esiste pensiero razionale che possa essere formulato al di là della lingua.

Quando l'evoluzione linguistico-musicale ha abbandonato l'armonia tradizionale, definendola un universo finito, non è stata più in grado di esprimere la totalità e la varietà delle espressioni teatrali. Nel delineare l'archetipo del teatro espressionista, Schönberg non ha potuto mettere in scena eroi senza macchia e senza paura, flirtanti con vergini di purezza infinita, il suo unico personaggio è consistito in una pazza isterica, isolata in un bosco da incubo, e perseguitata dai propri fantasmi. Passata la stagione degli scandali provocati da *Erwartung*, il nuovo codice espressionistico è stato assorbito dalla lingua teatrale, tanto che è ormai impossibile ricreare oggi una "scena della pazzia" minimamente credibile, che assomigli a quella della Lucia di Donizzetti.

Con il '900 la musica ha, dunque, ampliato, non sostituito, i suoi codici espressivi: è vero, la tonalità ha perduto per sempre il suo status universale, ma non la capacità di comunicazione espressiva, quando questa si costituisce attorno alla sfera dell'umano, laddove l'atonalità è ormai la "lingua" del disumano, dello spettrale, dell'ignoto ecc. In questo senso il pubblico è intuitivamente capace di decodificazione, grazie alla musica d'uso, soprattutto per il cinema. Insomma, mentre la musica colta si attarda su inutili questioni di predominanza o legittimità linguistica, le contrapposizioni derivanti portano i compositori a credere che, scegliendo una "lingua" coerente, abbiano a loro disposizione un vocabolario completo di soluzioni espressive per tutte le situazioni. Oggi si assiste impotenti alla messa in scena di opere il cui linguaggio è incapace di sostenerne la drammaturgia: neoromantici che pretendono di restituire alla tonalità la totalità dei codici espressivi, ma, ancor peggio, gli avanguardisti che descrivono atonalmente situazioni emotive normali. Ricordo di aver ascoltato qualche anno fa un'opera sul racconto del Grande Inquisitore dei Fratelli Karamazov, in cui un'asfissiante clima atonale era equamente distribuito tra la follia dolorosamente umana di Ivan, la spietata e lucidissima logica disumana dell'Inquisitore e l'amore divino e avvolgente emanato da Cristo. Forse, solo le situazioni grottesche, risolte con umorismo post-moderno, sembrano avere oggi piena legittimazione teatrale.

Ma è veramente possibile riunire coerentemente sonorità tanto diverse, per ottenere efficaci situazioni drammaturgiche?

È proprio ciò che mi sono prefisso di indagare con il mio semplice esperimento sull'Orfeo.

Delineiamo un libretto ipotetico: Euridice è immersa nella completa incoscienza di sé e del proprio stato, così al di fuori di qualsiasi altro, da risultare indifferente, statico, fuori dal tempo. È l'avvolgente comodità di un oblio assoluto. Ovviamente uno stato emotivo così intimo e sfuggente non potrebbe mai essere messo in scena, ha necessità di ricevere una rappresentazione simbolica, e, dunque, Euridice è immersa nel sogno di una tranquilla notte estiva dominata dal canto dei grilli. La voce di Orfeo che la chiama, viene a turbare questa pace assoluta e richiama progressivamente il parziale ricordo di un trauma subito, misteriosamente associato al suo stato. Progressivamente riconosce l'ombra di Orfeo, ma, non comprendendo i suoi modi distaccati, minaccia di non seguirlo.

Mi fermo, non ho intenzione di completare l'opera, anzi, forse, non completerò neppure questo inizio.

Allora: una placida notte estiva fuori dal tempo, che il richiamo di Orfeo rende inquieta, e l'intuizione sconvolgente della propria morte. Potrei mai trattare tonalmente queste due situazioni?

Se lo facessi, la prima risulterebbe una sorta di brutta copia dell'inizio dell'atto III di Aida, nient'altro che una cartolina illustrata, laddove Bartók ci ha abituati a ben altri notturni inquieti... Mentre una sonorizzazione tonale della seconda farebbe largo uso di progressioni di settime diminuite, tremolate dagli archi. Tutto ciò è da escludere nella maniera più assoluta dall'armonia informale, è necessario trovare i corrispettivi contemporanei nel nuovo materiale musicale regolato, per quanto mi riguarda, dal Gradiente stilistico.

Vediamo: clima sospeso, indefinito e indifferente, contemplativo, inquieto ma non minaccioso, notturno ma non buio. Sembra l'identikit di un pezzo spettralista. Per il terrore della morte, invece, non ci sono dubbi, il totale cromatico è l'ideale. Per il risveglio di Euridice che contempla il silenzio di uno spazio infinito abbiamo già l'antecedente modale della Melodia originaria, da amplificare maggiormente, mentre lo sviluppo tonale di questa si incaricherà di descrivere il lento richiamare dei ricordi.

Ecco la sequenza stilistica: spettralismo, modalità, atonalità materica, armonia tonale. Come collegare tutto ciò?

Collegamenti motivici e figurali:

La cellula germinale MI-FA, semitonale e quindi base di una qualsiasi scala cromatica, sembrerebbe l'elemento ideale per collegare modalità tonalità e atonalità, delineerò, quindi lo spazio sonoro dell'inizio spettralista con un FA molto grave tenuto, base dello spettro armonico, e un MI sovracuto tenuto. È anche auspicabile sfruttare il principio ascendente della Melodia originaria, per esempio, mostrando lo spettro armonico come forma d'onda in fase ascendente, e nel versante atonale come linea cromatica ascendente.

Collegamenti armonici:

Come è noto i primi nove armonici superiori sovrapposti danno come risultato tonale una nona di dominante maggiore, facilmente sfruttabile per un'efficace collegamento concomitante. Salendo verso l'acuto lo spettro conquista spazi sonori infinitesimali, ben più ridotti di quello "gigantesco" di semitono. Se ne deduce, che, anche senza alcun calcolo matematico, analogicamente, è possibile assorbire nello spazio spettralista qualsiasi relazione cromatica.

Il totale cromatico potrebbe essere disposto per terze sovrapposte che, slittando cromaticamente (magari in salita – collegamento figurale), potrebbero risolvere progressivamente le proprie dissonanze, diatonicizzandosi. C'è ancora da considerare la possibilità di sfruttare l'uso dei pedali. Ho già in mente di delineare lo spazio sonoro iniziale con i suoni FA-MI come pedali estremi. SI potrebbe usare, assai naturalmente, lo stesso espediente nel versante modale-tonale, e ancora efficacemente in quello atonale.

Collegamenti gestuali:

Il MI acutissimo potrebbe simboleggiare il canto dei grilli, i quali, scomparso il guazzabuglio iniziale del confuso sognare di Euridice ormai sveglia, si incaricherebbero di collegare la parte spettrale a quella modale, disegnata dal lento melodizzare verso l'acuto (relazione figurale), simbolo a sua volta di un'anima sola nello spazio infinito. Avvicinandosi a quel suono tenuto lontanissimo, questo si mostrerebbe progressivamente in tutta la sua complessità, e cioè come una massa sonora gigantesca, materica e minacciosa.

Questo percorso formale delineato da un unico suono che modifica progressivamente il suo status gestuale, collante potentissimo per materiali tanto diversi, sembrerebbe assimilare questo inizio a certi processi di trasformazione delle fasce ligetiane.

Siamo ora pronti alla fase di composizione.

Es. 7:

Adagio

Euridice *Euridice è distesa...*

Orfeo *(fuori scena)* *f* *...ce!*

Adagio

Piano *cellula germinale MI FA* *Naturlauter* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *3* *p* *f* *3*

Suono pedale, canto dei grilli (emuto fino a batt. 43) *cellula germinale trasposta* *ff*

Suono pedale, base delle armoniche spettraliste *ped. tenuto* *8^{va}...*

7 *p* *f*

O. *Sequenza atonale I* *3* *6* *ff* *sf* *p*

Pno. *8^{va}...* *8^{va}...* *8^{va}...* *8^{va}...*

10 *3* *6* *8^{va}...*

Pno. *(8^{va})...*

12 *3* *Salita spettrale* *8^{va}...*

Pno. *8^{va}...*

[illegible]

Liberalemente, col canto
sequenza melodica sui primi armonici del FA basso = settima di dominante = sesta aumentata (Mb=RE#)

E.

Un suo-no. Che co - s'e - ra? Co-me un le-gno per - cos-so. Un tin-tin ni - o. So -

Liberalemente, col canto

(8)

Pno.

Spazio sonoro silenzioso dominato dal canto dei grilli

22

E. gna - vo, o so-gno an - co - ra?

(S) *Andante misterioso*

Pno. *Proposta (I idea) •*
p legatissimo

27

E. E-ro im-mer-sa in un la - go. lo vi nuo - ta - vo. Sul fon - do e-ra az - zur - ro. E -

(S) *Amplificazione-sviluppo ascensionale →*

31

E. ra cu - po. Mi per - de-vo lag-giù. Quel la-men- to... Incipit II idea →
...un cam-po-a

O. Fu-ri di - co!

(S)

Pno.

35

E. per- to, so-leg- gia - to, e l'er-ba fre-sca, e i fio- ri; io cor-ro, e ri-do, e po- i?

(S)

Pno. *I motivo*

51

E. E - u - ri - di - ce! E - u - ri - di - ce! C'è un e - co co-me al - lo - ra.

O. ce! Eu-ri di - ce! Eu-ri - di - ce! Ri

Pno. *mf* *f* *5:6* *5:6* *2*

55 rit. A tempo A = amplificazione

E. ma il bu - io è me - no fit - to c i suo-ni più

O. spon - di! Gli dei ci con-ce-do - no, be - ni - gni, di tor - na-re al-la lu-ce pre - sto, sve - glia-ti!

Pno. *pp* *2* *2* *2*

59 *eco irregolare*

E. — bril - lan - ti

O. Oc - chi, pie - tà di me: non mi pri - va - te d'u - na lu - ce sì

Pno. *p* *5:6* *2*

Transizione (sintesi proposta-risposta) →

Proposta per diminuzione

Le prime due pagine dello spartito mostrano una musica di ascendenza spettralista, con tutte le caratteristiche che avevo intenzione di inserire come collanti. All'interno vi "naviga" un materiale cromatico derivato dalle due "sequenze atonali", larvamente inquietanti nella sezione iniziale e deflagranti a partire da batt. 43.

Parlo di musica di derivazione spettrale per un materiale che uno spettralista rigoroso considererebbe un'ignobile presa in giro al proprio linguaggio, considerando l'ostentato pressappochismo con il quale è stato delineato lo spettro armonico. Senza calcoli non può esistere esatto rapporto matematico tra i suoni.

Adorno non ha conosciuto questo "stile" musicale, sorto in Francia nel corso degli anni '70 come reazione ai calcoli astratti così antimusicali dello strutturalismo, ma a sua volta asservito ad altri calcoli matematici di natura fisico-armonica altrettanto inintelligibili. Ma nonostante l'impossibilità temporale lo Spettralismo è nel saggio sotto la voce "idolatria del suono". L'illusione è stata quella di credere che, riproducendo la natura fisica del suono, si potesse tornare ad una musica più naturale, o, come direbbe Adorno, più organica. Ma il filosofo in ciò aveva le idee molto chiare: l'arte è artefatto, finzione, la sua organicità è una sensazione tanto più spontanea quanto più consapevolmente e, sapientemente, artificiale. Tanto erano assurde le tabelle strutturaliste, tanto sono ingenui i calcoli spettrali. In un'illusione, che soltanto nella percezione diviene reale, ciò che non è umanamente percepibile, semplicemente non esiste. Conoscendo il principio fisico, lo scienziato lo indaga matematicamente, l'artista se ne serve analogicamente, o, meglio, "a orecchio".

A batt. 18 troviamo la prima "modulazione stilistica". Uno spazio sonoro svuotato dal materiale precedente, delimitato dai due suoni pedale estremi e nel quale Euridice canta sui primi suoni dello spettro armonico di FA. Potremmo definirla modulazione per legame armonico stilistico: gli stessi suoni sono interpretabili tonalmente, ed è proprio quello che spontaneamente fa l'ascoltatore, associando il risveglio della protagonista col risveglio della tonalità. Il passaggio si risolve in modo frigio: il solo di violino, che avevamo progettato e direzionato verso l'acuto, quasi a misurare lo spazio vuoto, amplificazione della prima frase della Melodia originaria, trova la direzionalità

discendente complementare nella voce da batt. 34. Questa doppia direzionalità, caratteristica della II idea della Melodia originaria, informa di sé lo sviluppo tonale di quasi tutta l'opera (si confrontino le frecce da batt. 55 in poi). A batt. 40-43 è indicato A+amplificazione, si tratta di un'anticipazione dell'imitazione irregolare che A e B pongono in essere a batt. 56-57, che ribadisce una volta di più la parentela tra questi due disegni.

Da batt. 43 si inizia la fascia atonale, la cui costruzione progressiva garantisce il gradiente. Da notare la linea vocale cromatica ascendente col doppio valore strutturale ed espressivo. Batt. 48 garantisce il morbido ritorno alla modalità. Non si può fare a meno di notare che il rapporto reciproco tra atonalità e modalità sia figlio ed erede legittimo della tradizionale dialettica: dissonanza-consonanza. Naturalmente non basta passare da un complesso di sovrapposizione del totale cromatico ad una frase diatonica per restituire l'idea adorniana racchiusa nel punto 14, in questo caso la "dissonanza" dell'accordo dodecafonico è gradualmente "preparata" dalle misure precedenti e altrettanto gradualmente "risolta". Da batt. 49, infatti, il diatonismo è assai perturbato da una densità contrappuntistica molto elevata che, facendosi carico della tensione precedente, la scarica gradualmente esaurendone la forza. L'ultima parte di questo esempio mostra il materiale (in teoria) più tradizionale, quello tonale. Si tratta del momento più pericoloso per la musica informale, quello in cui la melodia si concede apertamente e spudoratamente "accendendo" la percezione degli elementi moderni, senza i quali darebbe la sensazione di essere falsa o manierata. Questi "agenti" mantengono un alto grado di asimmetria nelle parti imitative, ritmiche e contrappuntistiche, unito ad una costante instabilità e densità di scrittura, volta a creare un'evanescenza coloristicamente cangiante attorno alle voci. Naturalmente la strumentazione enfatizzerà tutto ciò, rendendolo più simile a una fascia moderna che a un accompagnamento tradizionale.

Potrei fermarmi qui, se non fosse che desidero dimostrare come sia anche possibile attirare dentro la sfera tonale, allargandone le potenzialità, il materiale atonale-spettralista, integrato già nell'introduzione. Quest'ultimo gravitava attorno ai suoni FA gravissimo e MI sovracuto, distanti una 7° M, intervallo tonalmente così instabile da non riuscire a creare una relazione sintattica alla distanza di sei ottave. Se scambiassi di posto ai due suoni, MI sotto e FA

sopra, otterrei una 9° m, intervallo molto più interessante tonalmente, riconoscibile e praticabile anche a sei ottave. Qualsiasi materiale si porrà al suo interno sarà percepito dall'orecchio come farcitura di una nona di dominante.

Riassumendo: materiale musicale astratto (spettrale e cromatico-atonale) fuso con lo sviluppo della melodia in una digressione armonica complessa ma, in qualche misura, di passaggio o di volta rispetto ad una gigantesca 9° di dominante minore. Proviamo.

Es. 8:

16 **Adagio**
Sviluppo: sovrapposizione della transizione della melodia originaria con l'introduzione spettralista + sequenza atonale 1

105 A

E. *cresc.*
Tu non ca-pi-sci. Un ma-re di spa ven-

O. ca-pi-sci?

Pno. *ff* *f* *p sub.* *f* *p sub.* *mp*

115
- to, un di-lu-vio d'or-ro-re

Pno. *ff* *f* *p sub.* *f* *p sub.* *mp*

117 (II idea)
m'im-pe-di-sce d'an-da-re a van-ti, d'an-

Pno. *mf* *p sub.* *p*

119 *accel.*
da-re a van-ti.

Pno. *accel.* *f* *p sub.*

Ho evitato di fare l'analisi dettagliata di questo passaggio. Ogni elemento, ordinatamente esposto precedentemente, viene qui sviluppato in maniera troppo complessa, per poter essere sintetizzato con un semplice schema. Anche le concatenazioni accordali, precedentemente descritte in fase progettuale, non possono essere indicate attraverso una qualsiasi scrematura analitica tradizionale, in quanto non esiste un legame armonico autentico se non nell'illusione della percezione. Esse vengono dedotte "impressionisticamente" all'ascolto e sono state calcolate come risultato di un atto valutativo, mettendo a confronto il diverso materiale utilizzato. Per analizzare questo passaggio servirebbero diverse tabelle che non è importante redigere in questo momento, lo scopo dell'esempio precedente era più sintetico che analitico: intendevo mostrare la fusione di tre materiali musicali tanto diversi in una nuova unità.

Qui mi fermo davvero, angustiato dalla seguente domanda: che possibilità avrebbe nel panorama odierno un'opera del genere, se pure la continuassi³? Ogni volta, infatti, che qualcosa di mio ottiene lo straordinario privilegio di un'esecuzione in luoghi adibiti alla musica contemporanea, c'è sempre qualcuno tra il pubblico che mi chiede, se sia ancora possibile scrivere così, o qualcun'altro, tra colleghi e musicologi, che esterna una grande meraviglia per il mio coraggio, senza mai lasciar trasparire se si tratti di un complimento o di un commento sarcastico.

Perché dovrei avere tanto coraggio? E perché mai non si potrebbe scrivere "ancora" così? Finite le ideologie, oggi si può fare quel che si vuole, nessuno si scandalizza più di nulla, l'omnicomprensivo Postmoderno giustifica qualsiasi scelta. Tuttavia, perché un materiale musicale contemporaneo sia accettabile, deve suonare profondamente artificiale. Tutto vive nel disincanto e tutto deve essere illusorio, falso, e, soprattutto, relativo. La relatività della nostra condizione postmoderna è un fondamento dal quale non si torna indietro e dal quale sarebbe molto pericoloso tornare indietro. Possiamo accettare la verità beethoveniana, la sua *Weltanschauung*, perché innocente e innocua.

³ Naturalmente si tratta di una domanda retorica, sia la Melodia originaria che l'opera erano state già composte ed eseguite. La prima è parte dell'*Arietta VI* per voce sola e la seconda è parte dell'opera da camera *Euridice e Orfeo*. Entrambe sono proprietà dell'autore, ma sono ascoltabili su Youtube nel canale di Mario Guido Scappucci.

Relegata nel passato, ci fa sognare, ma non ci minaccia, come ci entusiasmano le gesta di Napoleone che ormai non può toccarci un capello, mentre ci sentiremmo minacciati, quasi manipolati, se qualcuno avesse oggi da proporre una verità o la sua visione del mondo, e avremmo ragione. Si sbaglia però chi crede che la musica informale o il gradiente stilistico permetteranno al compositore di assumersi un ruolo del genere. Oggi i veri manipolatori delle coscienze sono altri, mentre Adorno, intimo conoscitore dell'ideologia, per averla praticata gran parte della sua vita, alla fine aveva sognato la libertà, che non può essere un'ideologia o **in** un'ideologia, ma che possiamo intuire attraverso la disciplina interiore dell'esercizio di un comporre umile. Nel suo saggio sembra indicarci la strada: più cerchiamo di essere personali più risultiamo arbitrari, più ci annulliamo nell'opera, cercando di renderla universale, maggiormente ci avviciniamo alla libertà.

Un lavoro valido nell'opera d'arte appartiene sempre alla società nel suo complesso. In tal senso è possibile parlare di razionalità artistica. Quando si può fondatamente sostenere che un compositore ha fatto un buon lavoro, vuol dire che lì si è affermata questa universalità soggettiva.

A chi si meraviglia del mio coraggio o a chi chiede se è ancora lecito scrivere così, rispondo: obbedisco semplicemente al mio materiale musicale.

La musica di oggi in quasi tutte le sue forme è arbitrio senza libertà, la musica informale sarebbe libertà senza arbitrio.